érudit
www.erudit.org

Article

« Le réalisme hallucinatoire de Tomi Ungerer »

Serge Jongué

Vie des Arts, vol. 26, n° 104, 1981, p. 42-44.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/54505ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

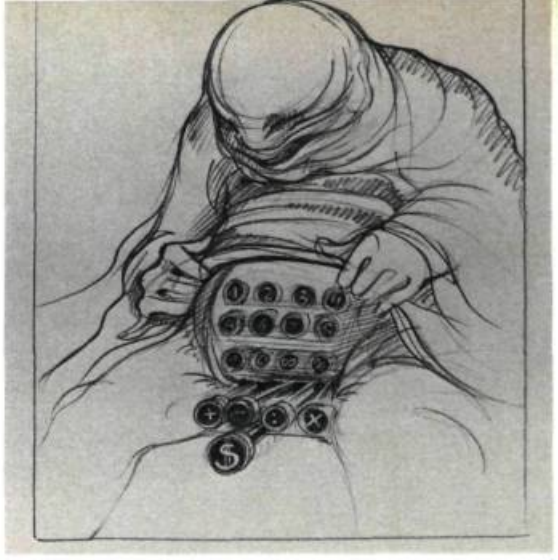
Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 08:35

LE RÉALISME HALLUCINATOIRE DE Tomi Ungerer

Serge Jongué



1

2

3

1. Tomi UNGERER
Money Maker.
Caricature parue dans *Babylon*, 1979.

2. *GMC Footballer.*

3. *Festival International de Jazz, 1980, Zürich.*

Tomi Ungerer compte parmi les artistes graphiques les plus importants de notre époque. Reconnu depuis longtemps par les grands magazines consacrés à l'art commercial: Graphis, Print, Idea, Gebrauchsgraphik, **Ungerer l'est moins d'un public qui ne le connaît que par ses affiches politiques de la fin des années soixante ou par ses livres pour enfants. La rétrospective Tomi Ungerer qui s'est tenue au Musée des Arts Décoratifs de Paris, du 29 avril au 27 juillet dernier, aura, après celle du Musée d'Art Moderne de Vienne, contribué à donner au grand public une image plus juste de la monumentalité de l'œuvre et de l'artiste. Durant la même période, le Pavillon international de l'humour de Montréal, un des organismes les plus réputés du monde de l'humour graphique, présentait, dans le cadre de la saison estivale de Terre dés hommes, une exposition-vedette:** Tomi Ungerer, le cartoonist de l'année 1981 **afin de souligner l'hommage rendu à ce grand artiste par les quelque 700 participants de son 18ème Salon international de la Caricature.**

Jean-Thomas Ungerer est né à Strasbourg (Alsace) en 1931. Après un long séjour aux États-Unis, de 1956 à 1971, il s'est établi en Nouvelle-Écosse (Canada) puis en Irlande, les deux pays où il réside alternativement depuis quelques années.

L'œuvre de Tomi Ungerer est déroutante à de nombreux égards. D'abord par la diversité et même, dans certains cas, l'hétérogénéité de sa production qui rassemble affiches publicitaires, affiches politiques, dessins d'humour, dessins d'observation, livres pour enfants, illustrations et livres érotiques. Ensuite, par la variété des registres dont l'artiste use dans le déploiement d'un univers graphique où le grotesque, le macabre, l'absurde et le fantastique se modulent en une symphonie étrange.

Voici une œuvre hybride. L'emphase qu'elle met sur l'immédiateté du geste créateur l'apparente à la peinture. En ce sens, elle s'inscrit dans le même mouvement qui, de Matisse à Steinberg, revendique le dessin comme expression autonome et non plus comme prélude à l'acte de peindre. Cependant, ce qui établit l'originalité et la modernité de la production d'Ungerer tient avant tout à un attachement inconditionnel au figuratif et à une démarche intellectuelle qui semble s'abreuver principalement à la photographie, comme acte simultané d'enregistrement et d'expression, et au photomontage, comme prototype de réflexion sur l'image. Cette production où le dessin ne se définit plus en fonction de la peinture se pose comme problème fondamental, celui de l'expression. Il était donc prévisible que l'affiche devienne le prolongement naturel du geste de l'artiste. Mais, au delà de l'affiche instrument privilégié de communication, c'est la liberté plastique du médium qui a séduit Ungerer au point de marquer toutes les facettes de sa production. A ce titre, l'ampleur et la sûreté du geste qui caractérisent l'exécution de ses dessins récents témoignent d'une visée artistique où l'espace mental de l'affiche s'est substitué à celui de la toile.

D'un autre côté, une partie appréciable de l'œuvre d'Ungerer est assimilée avec raison au domaine de l'humour graphique. Il est évident que les «jeux d'images»[1] où l'artiste excelle (notamment les calembours graphiques de *Weltschmerz*), un tempérament satirique qui unit le pessimisme d'un Jossot (1886-1951) à la fougue dévastatrice d'un Grosz (1893-1959), la virtuosité narrative dont il fait preuve dans ses livres d'images pour enfants, enfin son adhésion naturelle à l'a priori de dérision et de provocation revendiqué par la bande dessinée underground, attestent de racines culturelles profondément ancrées dans la tradition de l'humour graphique. Bien plus, la «facture Ungerer» aussi bien que sa syntaxe humoristique ont notablement influencé le développement de cette sphère culturelle depuis plusieurs années déjà.

Pourtant le projet artistique d'Ungerer ne peut pas non plus être assimilé au seul domaine de l'humour graphique dont la finalité principale reste la communication, que celle-ci ait lieu sur le mode classique du message (dessin politique, bandes dessinées) ou encore sur le mode ludique (dessin d'humour). En effet, on trouve au cœur de la visée artistique d'Ungerer un projet philosophique essentiel qui déborde cette

finalité de communication: la volonté exacerbée de créer un langage graphique apte à exprimer un instantané global de l'homme des sociétés post-industrielles.

Dans une démarche analogue à celle de l'esprit de la Renaissance, Ungerer ressent l'urgence de redonner un visage à l'humain. Il faut préciser toutefois que ce retour à l'homme comme centre du monde et à la figure, au corps humain, comme objets privilégiés de la création n'a, dans ce cas-ci, rien de commun avec l'humanisme de la Renaissance: l'attachement d'Ungerer à l'homme est un attachement atavique, aussi animal que le geste créateur par lequel il exprime son appartenance à la horde. De fait, la dimension artistique d'Ungerer tient à la fois du geste impusif de l'homme des cavernes traçant une image et du détachement intellectuel de l'ethnologue. Car, à l'origine de cet état de grâce de la création qui est la marque distinctive de la production de l'artiste, réside une notion de table rase, de degré zéro de l'histoire où l'homme, aussi bien que ses objets, ses actes et son environnement forment un conglomérat existentiel qu'il s'agit d'exprimer dans sa simultanéité.

Il semble que, dans sa finalité esthétique, le monde d'Ungerer, tel qu'il apparaît, notamment dans *Babylon* (1979), soit un no man's land où le temps s'est figé, un monde fantasmatique d'où toute causalité politique, idéologique ou morale a été exclue, et où ne restent inscrits sur l'homme que les stigmates du passage de l'histoire. Chez Ungerer, le photojournaliste l'emporte sur le polémiste et le philosophe cède toujours le pas au médecin-légiste ou à l'archéologue.

L'observation globale de la production d'Ungerer fait apparaître un mouvement de balancier symptomatique qui vient donner une cohésion étonnante à l'apparente disparité des styles et des réalisations: l'attitude iconoclaste y représente l'alter ego indispensable à l'attitude visionnaire. Ce qui caractérise l'artiste, c'est cette protestation véhémente contre le mode d'emploi des images institué par la société. Il se conçoit avant tout comme un adversaire de cette syntaxe sociale des mythes, des symboles et des discours qui privilégient une vérité unique.

Cette vanité, cette duplicité congénitale de l'image unique qui prétend rendre compte de la pluralité du réel, Ungerer la démasque en substituant à la sédimentation du sens qui caractérise la vie quasi minérale du symbole, un règne de la dualité, de l'instantané, du simultané. Cet authentique *pronunciamento des images est à l'origine des cris politiques* les plus éloquents et les plus représentatifs de l'artiste. *Black Power — White Power*, la plus célèbre de ses affiches, ainsi que cette image de la Liberté américaine et du Vietnam réunis dans *Kiss for Peace* ouvriront la voie à la cohorte monstreuse de couples hégéliens qui hantent la production de l'artiste. La production politique d'Ungerer durant les années 1967-1968 est édifiante à cet égard. La presque totalité de ses projets d'affiches, exécutés alors que la guerre du Vietnam atteint son paroxysme[2], oscille entre deux attitudes: la dérision des symboles que l'homme s'est donnés et la dérision de l'homme lui-même. On y trouve quelques-uns des parodies les plus cinglantes qui aient jamais été faites à propos des grands symboles de l'Amérique: la statue de la Liberté et le personnage de l'Oncle Sam. Néanmoins ces images, qu'un sens aiguisé de l'outrage range parmi les plus belles charges de l'histoire de la caricature, ne sont en fait que le prélude à un engagement brut qui, au risque de paraître ambigu, vient inéluctablement déborder le politique pour mieux parodier l'espèce humaine.

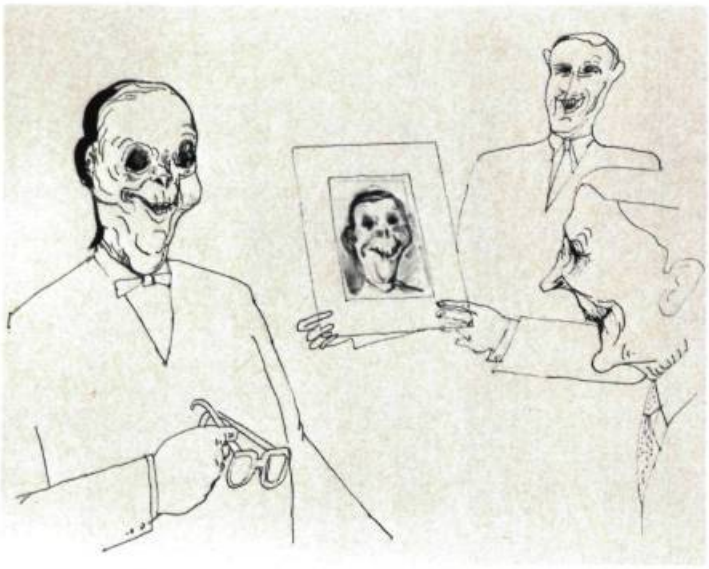
La femme et l'enfant, alpha et omega de toute existence humaine, sont les figures centrales et intouchables à partir desquelles toute société déploie sa syntaxe personnelle de l'image, le regard particulier qu'elle porte sur elle-même. Ces images tabou constituent par le fait même deux cibles essentielles de l'entreprise de démytification menée par Ungerer.

4. *The New Acquisition.*

Doré, Rouault, Heartfield: l'univers plastique d'Ungerer regorge d'échos graphiques. Des deux côtés de l'Atlantique la critique s'accorde aujourd'hui pour le considérer comme le fils spirituel des Hogarth, Goya et Daumier. Certes, il l'est, dans la mesure où ces maîtres, à des titres divers, sont les ancêtres de la grande famille expressionniste à laquelle, de toute évidence, Ungerer appartient. Cependant, à cause même de la prodigalité de son geste créateur, il serait illusoire de chercher dans la production d'Ungerer une unité de style ou même une manière prédominante. L'intention, comme la démarche de l'artiste sont, par contre, clairement inscrites dans trois recueils-clés: *Weltschmerz*, *America* et *Babylon*.

Au delà de ses fameux jeux d'images, *Weltschmerz* établit le premier idiome plastique du monde de l'artiste: la simultanéité. Comme le collage surréaliste, comme le photomontage (dont Ungerer se servira pour certaines de ses affiches de 1967-1968), comme l'humour du *nonsense* américain, les animaux-manomètres et la cantatrice-magnétophone de *Weltschmerz* consacrent une dialectique de l'irruption. Dans ce recueil, l'obsession centrale d'Ungerer se fait jour et la dualité graphique du dessin et de la photographie, qui sera plus tard sublimée sous la forme du réalisme hallucinatoire de *Babylon*, s'y trouve sous sa forme brute.

America (1974) regroupe un ensemble de croquis, d'esquisses et de gouaches exécutés pendant la période américaine de l'artiste (1956-1971). Si la manière classique et la façon japonaise y alternent avec l'expression la plus exacerbée, c'est toujours selon le parti pris photographique de l'instantané. A l'inverse de *The Party* (1966), où la temporalité préside à la transformation — toute kafkaïenne — des invités, *America* représente une authentique quête photographique



5. Le Portrait de Dorian Gray.

dans laquelle, comme chez Walker Evans, seul l'espace définit l'humain. Au cours de ce périple, Ungerer traque sans merci la véritable Amérique: celles des lupanars ambulants et des *pizzerie*, celle des vendeurs d'assurances et des policiers. En ce sens, chacun de ces authentiques clichés de presse est un camouflet à l'Amérique folklorique et débonnaire décrite par les couvertures de Norman Rockwell pour le *Saturday Evening Post*. Tomi Ungerer incarne l'anti-Rockwell. Au mythe de l'*American way of life*, il oppose le grotesque de sa réalité quotidienne; à la fascination du dessin de Rockwell pour le versant descriptif de la photographie, Ungerer substitue le culte — tout aussi photographique — de l'instantané, prouvant ainsi une fois de plus combien, de la camera obscura de Léonard de Vinci en passant par le physionotrace[5], les destins parallèles du dessin et de la photographie sont liés.

Ces deux idiomes plastiques: la simultanéité, comme corollaire graphique du dualisme philosophique de l'artiste, et l'instantané, comme son mode privilégié d'expression[6], se fondent dans *Babylon* en une véritable catharsis visuelle. Ce livre apparaît à plusieurs titres comme une sublimation du photomontage par le dessin. Ainsi, en un peu moins de vingt ans, le collage concret de *Weltschmerz* se sera transmué en collage mental. Cet aboutissement du langage graphique s'accompagne d'une condensation et d'un éclatement des obsessions d'Ungerer. Avec *Babylon*, la rumeur sociale se tait. Le temps s'arrête. Les faits se cristallisent dans un instantané immémorial, à la fois onirique et archéologique. Et, dans une parodie post-atomique du darwinisme, les signes de l'humain se conjuguent librement avec ceux du monde animal et du monde minéral. L'image obsessionnelle de l'artiste, cet antagonisme homme-machine, enfante définitivement d'un androïde de chair et de métal; mi-robot, mi-animal, tour à tour objet et poupée animée, cet hybride humain se décline en des visions successives qui l'amènent irrémédiablement vers la fossilisation finale. L'époustouflante maîtrise de l'anatomie que possède Ungerer confère à ces images un réalisme cauchemardesque et une force d'expression rarement égalés. Dictionnaire philosophique, abécédaire social, traité d'anatomie et bestiaire de l'apocalypse, *Babylon* apparaît comme un des sommets de l'œuvre d'Ungerer, un de ces paroxysmes où la visée artistique coïncide étroitement avec le projet philosophique.

En effet, tout au long de sa carrière d'auteur de livres d'images pour enfants, l'artiste développera des conceptions très lointaines de la tradition de mièvrerie *obligatoire* qui grève ce domaine. Des ouvrages, tels que *No Kiss for Mother* (1973) mettent en scène les dangers de la surprotection maternelle autant que la cruauté par laquelle s'exprime le mal de vivre de l'enfant[3]. Avec Ungerer, le combat clandestin et feutré qui oppose les enfants aux adultes, cet affrontement quotidien de deux conceptions irréconciliables du monde, est enfin dénoncé. Le livre pour enfants voit apparaître ses premiers anti-héros, l'absurde et l'incongru y reprennent droit de cité (*Les Histoires farfelues de Papaski*, 1977[4]) et rendent définitivement caduc un univers candide qui est la séquelle directe du regard idéaliste de l'adulte sur le monde ambivalent de l'enfance.

L'ubiquité de l'image de la femme dans la société s'inscrit chez Ungerer comme une présence obsessionnelle. Elle donnera lieu à une des veines les plus contestées et les plus importantes de son œuvre. Dans un véritable combat contre la gorgone, avec cette dialectique de l'irréconciliable qui lui est propre, cette maïeutique où le rapprochement systématique de pôles opposés et tout aussi insatisfaisants d'une même réalité vient court-circuiter l'image figée et réductrice à laquelle la représentation est contrainte par la grammaire des discours sociaux, politiques et moraux, Ungerer s'en prend aussi bien à l'idéologie féministe (*Career Woman, New Woman*) qu'à la midinette heureuse et soumise (*Orgasm*) et à la vieille femme pathétique dans sa respectabilité (*Doctor's mother*). C'est assurément à l'aune de cette démarche qu'il faut se tenir pour juger de la signification et de la résonance, dans la production d'Ungerer, des machines sexuelles du *Fornicon* de 1970 et de l'imagerie sado-masochiste du recueil *Totempole* rassemblant les dessins érotiques de la période 1968-1975. Ces deux ouvrages représentent avant tout une fin de non-recevoir consciencieusement outrageante et outrancière à l'image idyllique et aseptisée de la femme qui est imposée quotidiennement aux deux sexes. L'auto-dérision du corps humain, très proche de l'esprit des dessins d'Egon Schiele, qui se fait jour dans *Totempole* et cette interrogation qui sourd des accouplements monstrueux entre humain et machine décrits dans le *Fornicon*, loin l'être des éléments isolés dans l'œuvre d'Ungerer participent d'un cheminement artistique dans lequel il s'agit, par une sublimation graphique, par un instantané mental, d'exprimer à tout prix ce dualisme fondamental, cette dangereuse et constante rencontre de l'animal et du social qui est à l'origine de l'homme.

Avec *L'Étranger*, Albert Camus, modèle de courage intellectuel et d'humanité ressentie, donnait au monde le premier reportage littéraire d'envergure sur l'absurde constitutif de l'homme. Il semble que Tomi Ungerer, photo-journaliste de l'esprit, ait réussi à ramener, tout particulièrement avec les visions de *Babylon*, des images saisissantes de cette tragédie où l'humain joue à la fois le rôle du bourreau et celui de la victime.

1. Michel Mélot, *L'Oeil qui rit — Le pouvoir comique des images*. Fribourg, Office du Livre, 1975.
2. Beaucoup de ces affiches seront tirées à compte d'auteur avec l'aide de Richard Kasak. Voir Jack Rennert, *The Poster Art of Tomi Ungerer*, New-York, Darien House, 1971.
3. Sur ce point, voir l'article de Selma G. Lanes, *Tomi Ungerer's Reluctant Heroes*.
4. Version française de *I am Papa Snap*, 1971.
5. Inventé par Gilles-Louis Chrétien, en 1786.
6. "Drawing is the most direct and personal kind of graphic expression." Tomi Ungerer, cité par Selma G. Lanes dans *Peck's bad boy of Art*, in *N.Y. Times Magazine*, Mai 1981.